

L'ARCHITECTURE DANSANTE – TANZ, GEOMETRIE UND RAUM IN DER HÖFISCHEN FESTKULTUR UM 1700

Simon Paulus

»Man sollte denken, die Baukunst als schöne Kunst arbeite allein fürs Auge; allein sie soll vorzüglich, und worauf man am wenigsten achthat, für den Sinn der mechanischen Bewegung des menschlichen Körpers arbeiten; wir fühlen eine angenehme Empfindung, wenn wir uns im Tanze nach gewissen Gesetzen bewegen; eine ähnliche Empfindung sollten wir bei jemand erregen können, den wir mit verbundenen Augen durch ein wohlgebautes Haus hindurchführen. Hier tritt die schwere und komplizierte Lehre von den Proportionen ein, wodurch der Charakter des Gebäudes und seiner verschiedenen Teile möglich wird.«¹

Die Ergründung von Gemeinsamkeiten, Bezügen und Abhängigkeiten der beiden darstellenden Kunstdisziplinen Architektur und Tanz ist, wie es Johann Wolfgang von Goethe in seinem 1795 veröffentlichten Artikel *Baukunst* treffend angedacht hat, im Hinblick auf eine ›Gleichzeitigkeit² oder vielmehr ›Gleichsinnigkeit‹ der Künste sehr reizvoll. Dabei mag vielleicht eine Vergleichbarkeit aufgrund ihrer beiden vermeintlich konträren Positionen schwerfallen – beruht die eine doch auf dem Prinzip der Dynamik, die andere auf dem der Statik. Besonders aber zwischen etwa 1650 und 1720 gehen Tanz und Architektur gerade im Musiktheater eine einmalige Symbiose ein, die dem allgemeinen harmonikalen Weltbild einer übergeordneten Ordnung und Regulierung folgen soll. Eine Symbiose, die zwischen diesen beiden Disziplinen vielleicht erst wieder in vergleichbarer Weise mit den Inszenierungen des triadischen Balletts Oskar Schlemmers in den 1920er Jahren bewusst gesucht wird.³ Im Folgenden soll sich ganz im Sinne der Vielschichtigkeit barocker Wahrnehmungsweisen dem Thema aus ver-

1 GOETHE 1985, 108.

2 Zum Verständnis dieses Begriffs sei auf die Äußerung des Musikwissenschaftlers Friedrich Blume verwiesen, die m.E. immer noch ihre Gültigkeit besitzt: »Mit der Einsicht, dass der musikalische Barock nicht in der mehr oder minder fragwürdigen Übereinstimmung äußerer Stilmerkmale mit denen anderer Künste, sondern in der inneren Einheit eines Zeitgeistes besteht, schwindet der im Schrifttum häufig aufgetauchte, auf Nietzsche zurückgehende Zweifel an der Gleichzeitigkeit der Musik mit jenen. ›Zeitgeist‹ wird hierbei verstanden, nicht nur im Sinne eines Wirkungsfaktors, der, an und für sich unerklärbar, die Menschen einer Zeit und eines Raumes in eine gemeinsame Form des Denkens, Fühlens und Sichäußerns hineinzwängt, sondern auch im Sinne einer bestimmten Art und Weise, wie die Menschen eines Zeitalters sich selbst sehen und sich in Beziehung zur physischen und metaphysischen Welt setzen. Echte Gleichzeitigkeit wird nicht dadurch nachgewiesen, dass irgendwelche äußeren Stilmerkmale der Malerei oder der Dichtkunst sich in Analogie zu denen der Musik bringen lassen.« BLUME 1974, S. 178–179.

3 Vgl. hierzu weiterführend ZIMMERMANN 2014, S. 189–214, 283–299.

schiedenen Blickwinkeln angenähert werden, von allegorischen bis hin zur konkreten räumlichen und kinetischen Bezugsaspekten.⁴

Äußerst plastisch wird uns die Verschmelzung beider Künste in den Bühnenwerken des französischen Musiktheaters dieser Zeit vor Augen geführt. Hier hatten sich im Laufe des 17. Jahrhunderts aus dem Ballet de cour verschiedenartigste Verbindungsformen von Schauspiel, Musik und Tanz herausgebildet, die um 1700 u. a. in dem besonderen Genre des Opéra-ballets gipfelten.⁵ Eine konkrete Anregung zu dem Thema mag daher zunächst die allegorische Vorstellung von einer ›tanzenden Figur‹ der Architektur in einem dieser Bühnenwerke selbst liefern: im Jahr 1685 kam am Hof der Duchesse de Guise, Maria von Lothringen, das Divertissement *Les Arts florissants* zur Aufführung; eine Komposition ihres Hauskomponisten Marc-Antoine Charpentier, die – wie so viele Werke dieser Zeit – eine musikalische Huldigung des Sonnenkönigs Ludwig XIV. darstellte.⁶ Zu den als Figuren auftretenden Allegorien der ›blühenden Künste‹ in diesem mal als *Opéra* mal als *Idylle en musique* bezeichneten Werk zählen die Musik, die Malerei, die Poesie und nicht zuletzt auch die Architektur, für deren Gesangspartie ein Mezzosopran vorgesehen war.⁷ Dass in diesem Stück auch getanzt wurde, bezeugen nicht zuletzt einige eingestreute Tanzsätze, z. B. eine Entrée (der Furien), ein Menuet, eine Chaconne sowie eine Sarabande en rondeau. Man darf sich also getrost auch eine tanzende Architektur vorstellen – vielleicht in ein ähnliches Habit einkleidet, wie es Nicolas de Larmessin in seiner Stichserie *Le Costumes grotesques* (ca. 1695) der Figur des Architekten zuteilte (Abb. 1).

4 Der Aspekt von Körper- und Raumwahrnehmung in der Frühen Neuzeit, speziell im Tanz, kann hier nicht vertiefend behandelt werden. Verwiesen sei über die für diesen Beitrag zugrundeliegende Literatur hinaus weiterführend auf: SCHULZE 2011; SCHROEDTER 2004; MOUREY 2013; BENNET / MOUREY / SCHROEDTER 2008.

5 Dazu weiterführend: DUROSOIR 2004.

6 Im Werkverzeichnis des Komponisten: H 487. HITCHCOCK 1996, S. 120–164.

7 Die der Architektur zugewiesenen Textpassagen lauten (HITCHCOCK 1996, S. 120–164):

L'Architecture:

»Joignons nous savante peinture
faisons que ses exploits vivent malgré les temps
Dans un désert stérile ou l'ingrate nature
rend autant qu'elle peut aux efforts impuissans,
je lui dresse un palais dont la noble structure
etale ce qu'elle a de plus riches presens,
la forceant d'invincibles barrières,
je conduis en montant des rivières
qui dans les beaux jardins pour le charme des yeux
pussent mille jets d'eau jusqu'aux voutes des cieux.

L'Architecture et la Peinture:

Ce n'est que par ces grands spectacles,
ce n'est qu'en faisant des miracles
qu'on peut plaire à Louis,
comme il n'arrive à la victoire que par des moyens inouis.«



Abbildung 1. Nicolas de Larmessin: *Habit d'Architecte* aus der Stichserie *Les Costumes grotesques*, ca. 1695.

Eine Reihe von weiteren überlieferten Kompositionen macht deutlich, dass in den französischen Balletten des 17. Jahrhunderts neben den obligatorischen Figuren der antiken griechischen und römischen Mythologie gerne auch die verschiedenen Künste als allegorische Figuren eingesetzt wurden. Ein frühes Beispiel findet sich etwa im 1632 aufgeführten *Ballet de l'Harmonie*, in dem die Fusion der vier Künste des *Quadrivium* zu einer Harmonie des Universums thematisiert wird.⁸ Ausgeschlossen von den *septem artes* fehlt die Architektur als eigene Figur hier aber. Offenbar wird sie neben Char-

⁸ Schon zwanzig Jahre vor Charpentiers Komposition hatten Jean-Baptiste Lully und Isaac de Benserade im *Ballet des Arts* 1663 die Künste tanzen lassen (LWV 18). Hier treten auf: *l'Agriculture, la Navigation, l'Orfèverie, la Peinture, la Chasse, la Chirurgie* und *la Guerre*. BEAUCHAMPS 1735, Bd. 3, S. 154. Siehe ferner CANOVA-GREEN 1999a, S. 497 u. 503.

pentiers genannten Opus erst mit einem weiteren Ballett der 1680er Jahre in den Kreis der allegorischen Bühnenfiguren eingeführt, nämlich in dem 1685 am Pariser Collège Louis-le-Grand als Intermedium zur Tragödie *Clissonius* (auch *Clisson*) getanzten *Ballet des Arts*.⁹ Als Choreograph ist hier Pierre Beauchamps überliefert, der wohl einflussreichste Tänzer und Choreograph am Hofe Ludwigs XIV. In dem Ballett werden in vier Szenen verschiedenste Künste vorgestellt, unterteilt in »Arts pour la nécessité«, »Arts pour la commodité«, »Arts pour le plaisir«, »Arts pour la gloire & la magnificence«. Die Architektur wird hier dem Gott Jupiter zugeteilt, der die *commodité* – und damit einen zentralen Begriff der französischen Architekturtheorie dieser Zeit – vertritt.¹⁰

In der Tradition dieses Balletts steht auch das im Mai 1700 an der Académie royale de musique aufgeführte Ballet *Le Triomphe des Arts* nach einem Libretto von Antoine Houdar de La Motte und mit Musik von Michel de La Barre, dessen Libretto und Partitur von Christophe Ballard im Druck veröffentlicht wurden.¹¹ Den nunmehr fünf Künsten Architektur, Poesie, Malerei, Musik und Bildhauerei wird hier jeweils eine eigene, mehrere Szenen umfassende Entrée gewidmet (Abb. 2). In diesen Entrées wechseln sich wie in *Les Arts florissants* Tanzsätze, Gesangs- und Chorpartien ab, die auch hier mit mythologischen Figuren besetzt sind. In der Entrée der Architektur sind dies u. a. ein Hohepriester des Apollon, Venus und Apollon selbst. Als eigene allegorische Figur tritt die Architektur jedoch nicht auf.

Es ist naheliegend, dass durch den regen Austausch mit dem französischen (und italienischen)¹² Musiktheater auch in den deutschen Territorien die Architektur als tanzende und singende Allegorie eingesetzt wurde. Schon im 1659 aufgeführten Singspiel des Braunschweigischen Welfenfürsten Anton Ulrich *Orpheus aus Thracien* unterstützten die Göttin Irene in der ersten Szene vier Nymphen, nämlich *Musica*, *Poesis*, *Architectura* und *Zoographia*.¹³ Sehr wahrscheinlich inspiriert durch die Werke Lullys und Charpentiers durfte auch bei den Festlichkeiten zur Feier des sechzigsten Ge-

9 Die Erstaufführung fand am 8. Juni 1685 statt. Als Autoren der Tragödie sind Joseph de Jouvancy und Jacques de Baune überliefert. DESGRAVES 1986, S. 111, Nr. 157 u. 159. Siehe auch das zugehörige Programmheft unter: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72318s/f1.image.r=Clisson%201685>; [letzter Zugriff am 9.2.2018].

10 Zum Bedeutungswandel dieses in der Theorie der vitruvianischen *utilitas* zugeordneten Begriffs bei Pierre Le Muet, Claude Perrault und Jean-Louis de Cordemoy siehe weiterführend KRUFFT 1985, S. 139–140, 150–151, 158–159.

11 LA BARRE 1700. Als Digitalisat einsehbar unter: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90586556?rk=21459;2>; [letzter Zugriff am 9.2.2018]. Das Textbuch ist unter <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72128j/f1.image>; [letzter Zugriff am 10.2.2018].

12 Auf die Einflüsse des italienischen Musiktheaters kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden, da es den Umfang dieses Beitrags sprengen würde. Zum Einfluss des französischen Musiktheaters auf die deutschen Höfe, darunter auch Wolfenbüttel, siehe besonders SCHARRER 2014, S. 95–156.

13 In Anton Ulrichs *Orpheus aus Thracien* wird das Ineinandergreifen der Künste treffend in der Vorrede von Irene mit dem Vers eingeleitet: »Es hat die Poesie ein Frewdenspiel gemacht / Das da von der Music in Noten ist gebracht / Die Bawkunst hat darauf den Schauplatz auffgeföhret / Der von der Malerey ist fleissig ausgezieret.« ANTON ULRICH 1659, o.S. [9].



Abbildung 2. Titelseite der Ouverture zur 1. Entrée »L'Architecture« in Michel de La Barres Ballet *Le Triomphe des arts*, ballet mis en musique par le sieur de La Barre, Paris 1700.

burtstages seiner Gemahlin Elisabeth Juliane, die 1694 unter dem Titel *Salzthalerischer Mayen-Schluß* im neu errichteten Schloss Salzdahlum stattfanden, ein solches Singspiel nicht fehlen.¹⁴ In dem als *Ballet* betitelten Divertissement feierten hier die *Architectura*, *Pictura*, *Sculptura*, *Poesis* und *Musica* gemeinsam die Fertigstellung des neuen Lustschlosses und sangen ihr Lob auf den Erbauer. Dem damaligen Publikum erschloss sich damit eine Überlagerung allegorischer, metaphorischer und realer Bilder und Bedeutungsebenen.

Fast allen eingangs genannten Bühnenwerken ist ein grober Handlungsstrang gemeinsam, der den Nerv dieser Epoche kennzeichnet: Die Bedrohung eines wohlgeordneten Systems durch das Chaos; im Falle von *Les Arts florissants* ist es die Figur der *Discordia*, die mit den Furien gemeinsam einige Unruhe stiftet. Stets ist am Ende die Harmonie und die Ordnung auf der Bühne wiederhergestellt – nicht selten mit dem direkten Hinweis auf den Fürsten als Hüter und Regler der realen politischen und gesellschaftlichen Ordnung. Diese mit dem Beginn der Neuzeit akademisch geführten

¹⁴ Siehe das Textbuch von BRESSAND 1694.

Bemühungen gegen das Anarchische und für das Geregelte schlagen sich auch in der Tanzkunst nieder.¹⁵ In und mit ihr vermeinte man den Menschen und seine Rolle innerhalb der kosmisch-göttlichen Ordnung der Welt zu höchster Vollendung bringen zu können, wie es John Davies in der 96. Strophe seines 1594 veröffentlichten Poems *Orchestra or A Poem of Dancing* formulierte:¹⁶

»Loe this is Dauncings true nobilitie.
Dauncing the child of Musick and of Love,
Dauncing it selfe both love and harmony,
Where all agree and all in order move;
Dauncing, the art that all arts do approve;
The faire c[h]aracter of the worlds consent,
The heav[e]ns true figure and th'e arths ornament.«

Die spätestens seit dem 15. Jahrhundert erkennbare Erhebung des Tanzes zur Kunstform und das damit verbundene Auftreten von Tanzmeistern und professionellen Tänzern gipfelte in Frankreich 1661 in der Gründung der Pariser *Académie royale de danse* durch Ludwig XIV. – zehn Jahre vor der Gründung der *Académie royale d'Architecture*. Die Instrumentalisierung des Tanzes als Mittel der Selbstdarstellung und der politisch-gesellschaftlichen Normierung und Reglementierung lässt sich besonders im Verlauf des 17. Jahrhunderts in einer besonderen Ausprägung beobachten, die einen ihrer Höhepunkte in der Regierungszeit dieses Monarchen fand.¹⁷ Allgemein bekannt ist, dass der 15jährige König, selbst ein ausgezeichnete Tänzer, seine ›Regierungserklärung‹ bei seinem Amtsantritt in der Rolle des griechischen Gottes des Lichts und der Künste Apollon tanzte. Nicht zuletzt manifestierte sich in der Gründung der Akademie auch der Wille des Königs, dieses für ihn so bedeutende Medium zu reglementieren, zu akademisieren und damit letztendlich vor allem zu kontrollieren. Ergebnis dieser Akademisierung ist neben der Anerkennung, die die Tanzkunst als Wissenschaft im Verlauf des 17. Jahrhunderts erfuhr, auch die Entwicklung einer eigenen Tanznotation durch den am Hofe Ludwig XIV. wirkenden Musiker, Choreographen und Tänzer Pierre Beauchamps. Über ihre Veröffentlichung 1700 im Tanztraktat *Chorégraphie* von Raoul Auger Feuillet trug diese kodifizierte Notation wesentlich dazu bei, die französische Kunst des höfischen Tanzes und den Kodex der Akademie europaweit zu etablieren.¹⁸ Im deut-

15 Dazu besonders STOCKS 2000, S. 131–165, 204–212, 244; SCHULZE 2011, S. 241–243.

16 Auf den Diskurs zu diesem Poem kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden, verwiesen sei auf SAFTIEN 1994, S. 258–261; SCHULZE 2011, S. 43–66.

17 Tendenziell ist diese Entwicklung schon in der burgundischen und italienischen Hofkultur sowie am englischen Hof unter Elisabeth II. vorbereitet. Dazu u. a. weiterführend: BRAUN / GUGERLI 1993, S. 15–35; SCHULZE 2011, S. 241–248.

18 Siehe FEUILLET 1700. Eine englische Ausgabe erfolgt durch WEAVER 1706. Feuillet veröffentlichte die Tanznotation ohne Bezug auf Beauchamp zu nehmen, was einen jahrelangen Prozess nach sich zog.

schen Sprachraum war es besonders Gottfried Tauberts *Rechtschaffender Tanzmeister* (1717), der diesen Prozess weiterbeförderte. Laut Taubert, der den Kodex der Akademie vertrat, wird der Tanz »durch harmonische und symmetrisch regulierte ernsthaftte Bewegungen derer Füße, Arme und des ganzen Leibes, Mores, Actiones, Passiones, &c. exprimieret«. ¹⁹ Bei dem wenige Jahre zuvor veröffentlichten Tanztraktat von Johann Pasch heißt es explizierter:

»wahre Tantz-Kunst ist in Theoria eine Wissenschaft / welche dem Triebe der Natur [...] (per disciplinas Philosophicas) solche Regeln setzet oder giebet / damit diese Bewegungen in Praxi (in specie per disciplinas Mathematicas) vernünfftig / und also recht natürlich und menschlich verrichtet / und zu einem andern nützlichen Gebrauche angewendet werden können.« ²⁰

Der Aspekt der Körperbeherrschung und Körpersprache in streng reglementierten und stilisierten Figuren und Gesten spiegelt am Ende das gleiche Bedürfnis nach Proportion und Ordnung in der Bewegung, wie es in der gleichzeitigen Architekturtheorie für den starren Baukörper formuliert wurde. ²¹

Die Tanzhistorikerin Claudia Jeschke hat in diesem Zusammenhang auf eine zunehmende Dynamisierung in der Präsentation des Körpers im Verlauf des 17. und frühen 18. Jahrhunderts verwiesen und drei Inszenierungsweisen unterschieden, die einer Modifikation vom ›geometrischen Körper‹, über den ›mechanistischen Körper‹ hin zum ›instrumentalen Körper‹ folgen. ²² Mit dem Ausbau des Bewegungs- und Darstellungsvokabulars, der Einführung ›asymmetrischer‹ Körperpositionen und Figurationen Anfang des 18. Jahrhunderts wurde der durch Raum und Geometrie bestimmte enge Bewegungsradius der Tänzer aufgehoben. Eine zentrale Figur dieser Entwicklung war der Choreograph Jean Georges Noverre, der Mitte des 18. Jahrhunderts das Handlungsballett mitbegründete, welches mit den Tänzern Nicolas Blondy, den Tänzerinnen Françoise Prévost, Marie-Anne Camargo und Marie Sallé seine europaweit prominenten Protagonisten fand. ²³ Die Orientierung an den ›natürlichen‹ Körperhaltungen antiker Plastiken bedingte u. a. den Wegfall des starren Kostüms und gab damit der vorher stets unbeweglich gerade gehaltenen Körperachse des Oberkörpers mehr Bewegungsspielraum. Auf satirische Weise hat William Hogarth in seiner Stichserie zu *Analysis of Beauty* (1753) den Tanz und die Figur des Tanzmeisters für eine Kritik des konservativen Körperideals verwendet (Abb. 3 und 4).

19 TAUBERT 1717, S. 962.

20 PASCH 1717, S. 16. Siehe dazu WOITAS 1996, S. 71.

21 Auf eine genauere Darstellung kann hier nicht weiter eingegangen werden. Allgemein sei verwiesen auf KRUFFT 1985, S. 144–157.

22 JESCHKE 1996, S. 85–106.

23 Dazu weiterführend besonders LIECHTENHAN 1998.



Abbildung 3. William Hogarth: *Analysis of Beauty*, 1753, Tafel 1, Kupferstich.

Wie in der Architektur führte so der Wandel ästhetischer Positionen im Zeichen der Aufklärung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch im Tanztheater zu einem Paradigmenwechsel.²⁴ Hier wie dort war es eine sich ändernde Auffassung des *imitatio naturae*-Ideals, die sich in jener Zeit vollzog.²⁵ Auch hier machte sich der Diskurs zwischen Rationalismus und Sensualismus bemerkbar, wobei in der Theorie der französischen und deutschen Tanztraktate des frühen 18. Jahrhunderts noch deutlich die rationale Sichtweise dominierte: Der Ballettmeister Samuel Rudolf Behr lässt z. B. seine anatomisch fundierte Bewegungsanalyse (1703) ausschließlich auf mathematisch-geometrischen Prinzipien beruhen.²⁶ Die wissenschaftliche Untersuchung der Körperanatomie in Beziehung auf die Tanzkunst gipfelte letztendlich in John Weavers 1721 in London veröffentlichtem Traktat *Anatomical and Mechanical lectures upon Dancing*.²⁷

24 WOITAS 1996, S. 67–84. Vgl. auch FISCHER-LICHTE 2007, S. 91–97.

25 LEHNER 1987, siehe besonders S. 63–64 und 68–71.

26 BEHR 1703.

27 WEAVER 1721.



Abbildung 4. William Hogarth: *Analysis of Beauty*, 1753, Tafel 2, Kupferstich.

Die unmittelbaren Bezüge des barocken Tanzes zu den Kunstgattungen seiner Umgebung sind vielfältig – wenn auch deren Interpretationen manchmal sehr subjektiv ausfallen: Curt Sachs meinte beispielsweise in seiner *Geschichte der Tanzkunst* (1933) in dem auffälligen Wechsel von den gradtaktigen Tänzen der Renaissance zum im Barock bevorzugten ternären Metrum («Dreischlägigkeit») eine Bestätigung der »Neigung des Barock« zu erkennen, »sich mehr in dem Sinne der Breite als in dem der Höhe auszudrücken. [...] Der neue Rhythmus bedeutet in seinem Wesen nichts anderes. Der zweiteilige Takt hat eine Knappheit und Schlänke, die sich schlecht mit der Breitenrichtung des damaligen Ausdrucksbedürfnisses verträgt.«²⁸ Sachs unterstreicht dies mit der Bemerkung: »Ein Versailler Schloss liegt breit und schwer und unerschütterlich als eindrucksvolle Masse am Boden.«²⁹ Sachs Versuch, die Gleichsinnigkeit und Parallelitäten in den Künsten umfassend darzustellen, gipfelt in seinem Werk *The Commonwealth of Art* (1946).³⁰

28 SACHS 1933, S. 236. Übrigens wird die Tanzkunst dieser Epoche von Sachs äußerst negativ bewertet: Er spricht von »tanzlosem Tanz«.

29 Ebd., S. 270.

30 SACHS 1946.

Sachs sieht hier in der Entwicklung vom zwei- zum dreidimensionalen Körper- und Raumempfinden zu Beginn der Neuzeit – markiert durch die Entdeckung der Perspektive – eine deutliche Gemeinsamkeit zwischen Tanz und bildender Kunst, die sich für ihn auch in der von Feuillet veröffentlichten Tanznotation widerspiegelt.³¹

Von Seiten der Kunstgeschichte sucht Dagobert Frey in den 1920er Jahren in seinen Aufsätzen zur Architektur der Barockbaumeister Fischer von Erlach und Lukas von Hildebrand mehrfach den Vergleich zum Tanz.³² Schon Freys Sprache ist durchdrungen von ›musikalischen‹ Terminologien. Im Hinblick auf den Bewegungsbegriff führen seine Ausführungen zum Tanz eine neue Assoziationsebene ein, die mit den von ihm zentral verwendeten Begriffen des ›Schwebens‹ und des ›Gleichgewichts‹ für drei ›Gleichgewichtsverhältnisse‹ und ihnen zugeordneten ›rhythmischen Typen‹ zu umreißen ist: Die stabile Schwere (Massigkeit nimmt nach oben hin ab), die labile Schwere (Massigkeit nimmt nach oben hin zu) und die Aufhebung der Masse im ›Schwebenden‹.³³ Zitierenswert sind dabei Freys assoziative Bezüge von Tanz und Epochenstilen, die er zu erkennen meint:

»Den drei Bewegungstypen entsprechen auch drei Typen des Stehens: Das breitspurige Stehen auf beiden Füßen als Ausdruck der körperlichen Schwere, das Stehen auf einem Standbein mit vor- oder zurückgesetzten Spielbein und das Stehen mit geschlossenen Füßen. Als Spitzenstellung in der Gotik ist damit unmittelbar der Eindruck des Schwebens, der Körperlosigkeit gegeben. Auch die vergrätschte Stellung des Mittelalters mit ihrer latenten federnden Schnellkraft entspricht der gleichen Vorstellung. Im Rokoko finden wir sie in der Ballettstellung mit geschlossenen Fersen und nach außen gekehrten Fußspitzen wieder. Sie ist die Grundstellung für den seitlichen Ballettsprung, bei dem der Körper diese Stellung durchaus beibehält.«³⁴

31 Sachs führt dazu aus: »The new conception of a three-dimensional dance is confirmed at the end of the seventeenth century in Le Feuillet's epochal *Choreo[!]graphie* of 1699, a dance script, almost indifferent to steps and gestures but – unlike the scripts of the fifteenth century – devised to indicate the floor pattern or progress in space, sideways, back, and forward.« SACHS 1946, S. 275.

32 FREY 1923, S. 212–213. Für den Hinweis auf Frey sei Ralph Miklas Dobler gedankt.

33 Frey äußert dazu: »Gerade im Tanz vermag die Vorstellung des körperlosen, leichten Schwebens unmittelbar lebendig zu werden. Es ist eine Metapher, die uns sprachlich so geläufig ist, daß in ihr auch ein tieferer Sinn zu suchen ist. Die Körperstellung ist dabei die des stabilen Gleichgewichtes, mit gerade aufgerichtetem Oberkörper und geschlossenen Füßen. Aus dieser Stellung wird der Körper durch ein Aufwippen, ein Emporschnellen oder Aufwirbeln in eine Schwebelage gebracht, wobei er immer in einer Gleichgewichtsstellung verbleibt und am Boden immer wieder in diese zurückkehrt. An Stelle des Laufens entsteht ein Hüpfen, die Rhythmen werden kürzer und beschleunigter; die Bewegung ist nicht zielstrebig, hat keine bestimmte, bevorzugte Richtung, sondern ist gleichsam eine Bewegung in sich selbst, ein Oszillieren und Vibrieren. Die Vorstellung des Schwebens kann auch durch eine rotierende Bewegung verursacht werden; auch hier handelt es sich im Sinne der Kreiselbewegung um stabiles Gleichgewicht in und durch die Bewegung. Allen diesen Schritt- und Tanzformen, wie allen Rundtänzen, ist eine optische Auflösung der körperlich plastischen Geschlossenheit, die Aufhebung der materiellen Schwere eigen.« FREY 1923, S. 12.

34 Ebd., Anm. 193.

Über diesen verallgemeinerten Hinweis auf die Stilistik des Barocktanzes geht Frey jedoch nicht hinaus – das elementare Wesen dieser Tanzform zwischen statischem und labilen Gleichgewichtszustand (*équilibre*)³⁵ in fest geregelten geometrischen Figuren läge hier jedoch für weitere Vergleichbarkeiten nahe. In der kunstwissenschaftlichen Analytik Freys findet man immer wieder Bezüge zu Tanz und Musik, zu Rhythmus und Metrik. So beispielsweise bei der Erläuterung der Gliederung und des Aufbaus der Fassadengestaltungen Fischer von Erlachs. Dabei nutzt er u. a. auch die Möglichkeiten einer grafischen Notation mit Thesis und Arsis, wie sie auch für die Sprachkunst Verwendung finden.³⁶ Auf eine Beziehung zur Rhetorik haben in der Tanzforschung u. a. auch Patricia Ranum und B. Betty Mather hingewiesen, die Gemeinsamkeiten in der rhythmischen und metrischen Struktur französischer Barocktänze mit dem Versmaß und Aufbau der mustergültigen Rede nach antikem Muster thematisierten.³⁷ Für das 17. Jahrhundert kann hier besonders Marin Mersenne herangezogen werden, der im zweiten Teil seiner *Harmonie Universelle* (1636) solche Verbindungen zwischen den französischen Tanzformen und der Sprachkunst der griechischen Antike hergestellt hat.³⁸ Dieser immer wieder gesuchte Bezug zu den *Artes liberales*, hier insbesondere zur Geometrie, Musik, Arithmetik und Rhetorik, ist Tanz- und Architekturtheorie jener Zeit gemeinsam. Bei beiden ist es die Bemühung um die Anerkennung als Wissenschaft und höhere Kunstform. Im Prinzip der Geometrie überlagern sich die Ordnungsvorstellungen beider Disziplinen, des über den »geometrischen« und »mechanistischen« Körper definierten Tanzes und der den räumlichen Rahmen vorgebenden Architektur.

Seit archaischer Zeit wird dem Tanz ein geometrisches Moment zugesprochen, das selbst in einer Augustinus zugeschriebenen Bemerkung impliziert ist: »*Chorea est circulus, cuius centrum est diabolus.*«³⁹ Neben dem Bezug auf einen Mittelpunkt bei Kreistänzen, entlang einer Linie bei Reihentänzen oder der Zentrierung auf sich selbst gewinnen im Laufe der Entwicklung des höfischen Tanzes im 17. Jahrhundert der Aufführungsort und damit die Orientierung am Raum zunehmend an Bedeutung.⁴⁰ Doch bereits im Zusammenhang mit der Weiterentwicklung der *Bassedanse* im Verlauf des 16. Jahrhunderts scheint »ein veränderter Umgang mit dem Raum zum Tragen«⁴¹ gekommen zu sein. In den frühneuzeitlichen Tanztraktaten steht daher die Vorstellung und Vorgabe des räumlichen Rahmens stets am Beginn: »*Der Saal oder das Theatrum ist derjenige Ort und Platz, auf dem getanzt wird, und welcher*

35 Der Begriff *équilibre* wird von Rameau als zentrales Moment des kinästhetischen Ideals der Körperbeherrschung im Tanz eingesetzt. RAMEAU 1725a, S. 187.

36 Siehe dazu die Beschreibung der Fassade der böhmischen Hofkanzlei in Wien von FREY 1923, S. 149.

37 MATHER 1987, S. 7, 13–15; SAFTIEN 1994, S. 17; RANUM 1986.

38 BLOMKVIST 1996, S. 39–40.

39 BÖHME 1886, S. 93, Anm. 2.

40 Zur Geometrie der Tanzfiguren in der frühen Neuzeit siehe besonders: FRANKO 1993, S. 15–31.

41 SAFTIEN 1994, S. 50–51.

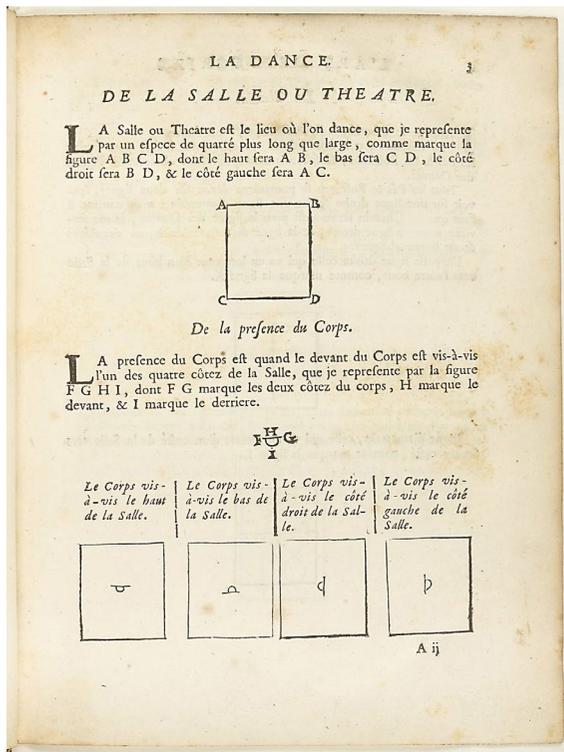


Abbildung 5. Einführung in die Ausgangspositionen und die räumlichen Rahmenbedingungen, Raoul Auger Feuillet: *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse* [...], Paris 1700.

allhier durch ein Quadrat oder Viereck [Feuillet spricht von »un espee de quarré«], das länger, als breit ist, vorgestellt worden [...].« (Abb. 5)⁴² Der Erfassung des Raumes (»La connoissance du terrain«)⁴³ folgt nun die Positionierung des Tänzers in ihm. Der Ausgangspunkt beinhaltet vier Präsentierstellungen der Körperachse mit Blickrichtung zu den Raumseiten, die sich zunächst (auch wenn es nicht abgebildet wird), am Achskreuz der Mittelachsen des Raumes orientieren. Dieses Achskreuz gibt auch die ersten beiden Linien der Wegführung an: Die gerade Linie (*ligne droite*) und die Querlinie (*ligne diamétrale*) [Abb. 6]. Auch die Raumdiagonale (*ligne oblique*) dient als Bewegungsrichtung, ferner die »Circul«-Linie (*ligne circulaire*), welche »als wie ein Kreis, in die Runde herum, von einer Seite zu der andern« läuft. »Eine jedwede von diesen Linien allein, oder alle zusammen gehencket, können den Weg machen, der sich zum Tanz schicket, und darauf man die Schritte und Stellungen abzeichnen kann.«⁴⁴ Wichtig für die erste Ausrichtung und Bewegungsrichtung des Tänzers ist zunächst

42 TAUBERT 1717, S. 755, Figur 215; FEUILLET 1700, S. 3.

43 RAMEAU 1725a, S. 2; SAFTIEN 1994, S. 334–337.

44 TAUBERT 1717, S. 756–757.

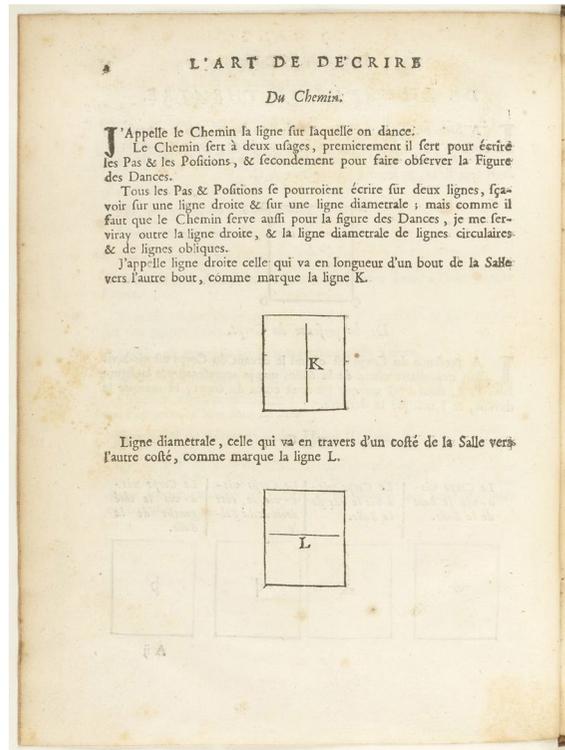


Abbildung 6. Ausgangsposition, Raoul Auger Feuillet: *Chorégraphie*, Paris 1700.

die Position des ranghöchsten Zuschauers (*présence*) am Kopfende des Raumes, der damit die Hauptachse bezeichnet.

Bei den Stellungen (*positions*) wird in fünf ›gute‹ (*bonnes positions*) und fünf ›falsche‹ (*fausses positions*) unterschieden. Insgesamt lassen sich über die Kombinationen der beiden Positionen 97 Bewegungen ausführen. Auf dieser Grundlage werden die Figuren der Bewegungen und Schritte (*pas*) entwickelt: *coupés*, *jettées*, *contre-temps*, *chassées*, *cabrioles*, *pirouettes* etc., die von der Armhaltung (*porte des bras*) und Körperhaltung bis zur Bewegung der Fußspitze klar definiert sind.⁴⁵ Die große Zahl der zur Auswahl stehenden Figuren innerhalb der ebenfalls möglichen Wege erlaubt innerhalb der Tanzschritte dennoch eine immense Vielfalt an Kombinationsmöglichkeiten. In der äußerlich stark regulierten Form der Tänze, ihrem Zeitmaß und den Figuren findet sich damit eine individuelle Freiheit, die besonders in der Aufführungspraxis deutlich wird und die hinzukommende Dimension des Ornamentalen unterstreicht.⁴⁶ Feuillet stellte

45 Vgl. dazu auch die anschaulichen und kommentierenden Abbildungen bei RAMEAU 1725a; SAFTIEN 1994, S. 287–334.

46 SAFTIEN 1994, S. 381. Gleiches ist in der Aufführungspraxis der Instrumental- und Vokalmusik zu finden, in der dem Musiker ebenfalls freie Hand im Diminuieren der Melodielinie zugesprochen wird. Hinzu kommt, dass in der Phrasierung der Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts die Abfolge von

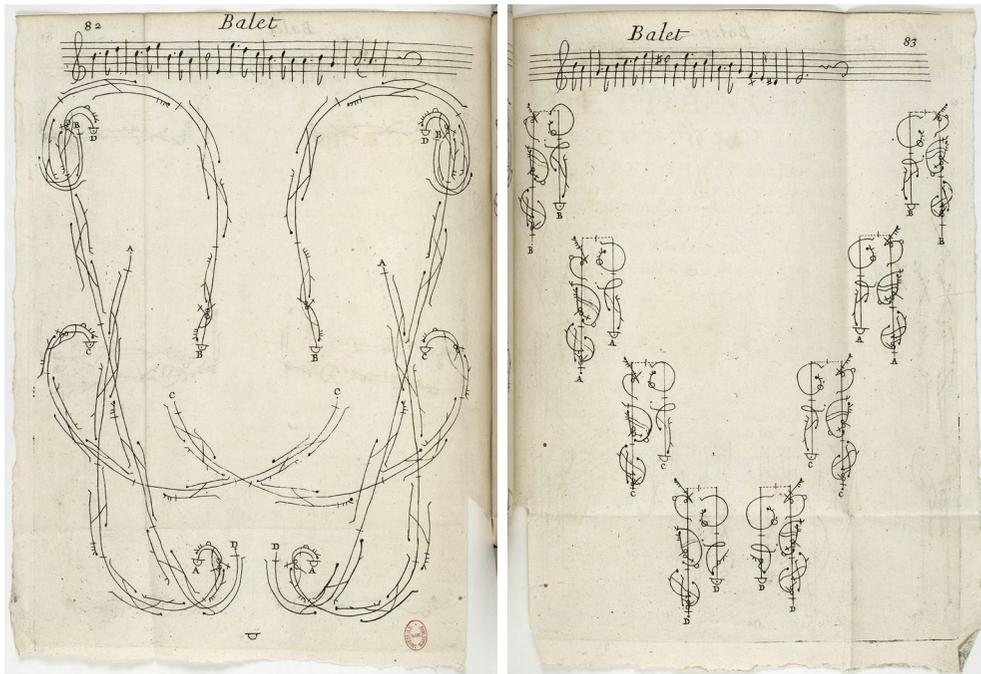


Abbildung 7. Beispiele für streng symmetrisch entworfene Tanzchoreographien mit jeweils acht Tänzern, Raoul Auger Feuillet: *Recueil de dances* [...], Paris 1700.

in vielen weiteren Publikationen eine Reihe von Choreographien zu unterschiedlichen Tänzen vor, notiert in der von Beauchamps entwickelten Tanznotation: Sie vermitteln in der zweiten Dimension gerade bei den Paartänzen die Symmetrie und Geometrie der Wege und lassen erahnen, dass innerhalb dieser Wege die einzelnen Bewegungen der Tanzfiguren ebenfalls dieser Ordnung folgen (Abb. 7).

Die geometrisierte und symmetrisierte Abstimmung der bis ins Detail geregelten Bewegung mit dem Raum, die Korrespondenz zwischen Raumachsen und Körperachsen muss letztendlich im »barocken« Gesamtkunstwerk der theatralischen Inszenierung gipfeln. Im kleinen Rahmen, bei der einfachen Referenz des einzeln vortanzenden Paares vor einer höfischen Gesellschaft und ihrem ranghöchsten Repräsentanten, wie in der pompösen Aufführung eines Pferdeballets steckt die gleiche Intention – die Darstellung einer »absoluten« Ordnung. Die Inszenierung des Musiktheaters in den Jahrzehnten um 1700 stellt die Summe dieser Vorstellungen dar. Zahlreiche zeitgenössische Darstellungen zeigen die Selbstverständlichkeit einer gesamtheitlichen Wahrnehmung des Aufführungsortes, in der die Choreographie der Tänzer als sich bewe-

metrisch starren Achtfeldfiguren niemals »mathematisch korrekt«, sondern entweder »lombardisch« oder »inégal« ausgeführt wird, d.h. je nach unterschiedlichem Setzen eines Schwerpunkts jede zweite Note verkürzt oder verlängert wird. Dazu u. a. PERL 1998, S. 150–178; MOELANTS 2011, S. 449–451.



Abbildung 8. Johann Oswald Harms: Bühnenbild mit Szene aus dem Ballett *Zusammenkunft und Wirkung der Sieben Planeten*, Dresden 1678.

gende Körper wie selbstverständlich eingebunden wurde. Ein Raum, der in der Anlage und Gliederung seiner Architektur weit über die unmittelbaren Raumgrenzen auf das Gebäude und die wohlregulierte Struktur einer umgebenden Garten- oder Stadtanlage hinausgriff. Eindrucksvoll kann dies beispielsweise an den Aufführungen im Rahmen der Festivitäten zu *Les Plaisirs de l'île enchantée* 1664 oder der Inszenierung des *Grand divertissement* 1674 im Ehrenhof und im Garten des Schlosses Versailles nachvollzogen werden, die – vermittelt über die Stichserien Israël Silvestres und Jean Le Pautres – in Europa für große Aufmerksamkeit sorgten. Dies bedingte eine intensive Abstimmung zwischen Libretto, Kulissenarchitektur, Choreographie und Musik, wie sie in eindrucksvoller Weise schon Anfang des 17. Jahrhunderts für die Masques am englischen Hof überliefert ist. Der Architekt Inigo Jones arbeitete hier eng mit dem Librettisten Ben Jonson zusammen und entwarf das gesamte Programm: von den Bühnenbildern bis hin zu den Kostümen.⁴⁷ Jones sah die didaktische Kraft und Aufgabe der Architektur

⁴⁷ CANOVA-GREEN 1999b, S. 529–531; DUDOK 1919, S. 58–72; JOHNSON 1994, S. 36–51; zu den Szenen- und Kostümentwürfen SIMPSON/BELL 1924; JONES-DAVIES 1967, S. 45–72; Zur Programmatik siehe weiterführend die Beiträge in BEVINGTON/HOLBROOK 1998; zu den Aufführungsorten siehe ORRELL 1985.



Abbildung 9. Analyse der Bezugslinien von Tänzern und Kulissenarchitektur in der letzten Szene des Balletts *Zusammenkunft und Wirkung der Sieben Planeten*, Dresden 1678.

darin, die theatralischen Inhalte der Masques zu unterstützen: auch hier ging es vorrangig um die Vermittlung der in der Natur enthaltenen Gesetze und der Herstellung von Harmonie und Ordnung und ihrer Übertragung auf gesellschaftliche und politische Strukturen.⁴⁸

Diese Verschmelzung aller Künste zum Gesamtkunstwerk und das Ineinandergreifen von Gebäudearchitektur, Kulissenarchitektur und Choreographie ist auch hundert Jahre später beispielhaft in den Bühnenbildern von Johann Oswald Harms erfahrbar,⁴⁹ exemplarisch dargestellt an dem 1678 in Dresden aufgeführten Ballett *Zusammenkunft und Wirkung der Sieben Planeten*.⁵⁰ Die als Kupferstiche dem 1678 veröffentlichten Libretto beigefügten Szenen einzelner Entrées zeigen trotz ihrer Wiedergabe des eingefrorenen und sicherlich auch idealisierten Moments deutlich, dass hier eine Symbiose aus Tanz und Bühnenbild, aus Bewegung und Raum in Szene gesetzt wurde, in die sich neben den Tänzern und der Kulissenarchitektur auch die Bühnenmaschinerie

48 Welche Bedeutung hier auch dem Tanz zukam, macht nicht zuletzt das 1594 entstandene und eingangs zitierte Poem von John Davies deutlich. SAFTIEN 1994, S. 258–261.

49 Zu Harms vgl. AUSST. KAT. BRAUNSCHWEIG 1990.

50 Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Sign. Textb. 4° 22. Siehe auch SMART 1999, S. 557.

und nicht zuletzt die akustische Dimension der dazugehörigen Ballettmusik Christoph Bernhards einfügte. Die Szenen geben deutlich wieder, wie die in der Stafflung und Gliederung der Architektur zugrundeliegenden Achsen und Linien ihre Fortsetzung in der Choreographie der Tänzer finden. Sei es im Bild der jeweils dritten Szene der Planeten und des Saturn, wo selbst der wilden Natur Symmetrie und Ordnung abgetrotzt werden, wenn die vier Jäger mit einem Bären kämpfen oder die Berghauer in geordneter Folge aus den Stollen springen (Abb. 8). In der dritten Entrée des 6. Planeten Merkur treten wiederum eine Reihe von Künsten auf, die *Artes Liberales* des *Quadriviums* (*Musikus, Astronomus, Arithmeticus, Geometra*), ergänzt um einen Maler, einen Soldaten und einen Gelehrten. Die sieben Figuren sind leicht in eine räumliche Beziehung zu den vierzehn Jochen der umlaufenden Arkadenarchitektur zu setzen – auf die mit großer Wahrscheinlichkeit auch die Choreographie abgestimmt war (Abb. 9). Und wenn auch die Architektur im Reigen der sieben Künste hier nicht als allegorische Figur mittanzten durfte, so schuf sie doch den ordnenden Rahmen für die sich in ihr fortsetzende Bewegung.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1 Bildarchiv Autor.
Abb. 2 gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM2–160.
Abb. 3 Metropolitan Museum of Art, online collection: public domain.
Abb. 4 Metropolitan Museum of Art, online collection: public domain.
Abb. 5 gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES M-V-303 (1).
Abb. 6 gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES M-V-303 (1).
Abb. 7 gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES M-V-303 (2).
Abb. 8 Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Sign. Textb. 4° 22.
Abb. 9 Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Sign. Textb. 4° 22.

Literatur

- AUSST. KAT. BRAUNSCHWEIG 1990: Oper im Barock – Herzog Anton Ulrichs Bühnenbildner Johann Oswald Harms, Ausst. Kat., hg. vom Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig 1990.
- BEVINGTON/HOLBROOK 1998: Bevington, David; Holbrook, Peter (Hg.): *The Politics of the Stuart Court Masque*, Cambridge u. a. 1998.
- BLOMKVIST 1996: Blomkvist, Magnus: Francois de Lauze und seine »Apologie de la Danse« (1623), in: Dahms, Sibylle; Schroedter, Stephanie (Hg.): *Tanz und Bewegung in der barocken Oper*, Innsbruck 1996, S. 31–44.
- BENNET/SCHROEDTER/MOUREY 2008: Bennet, Giles; Schroedter, Stephanie; Mourey, Marie-Thérèse: *Barocktanz im Zeichen französisch-deutschen Kulturtransfers: Quellen zur Tanzkultur um 1700 / La danse baroque. La pratique de la danse vers 1700, à la lumière des sources*, Hildesheim 2008.
- BLUME 1974: Blume, Friedrich: Barock, in: Blume, Friedrich (Hg.): *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*, München 1974, S. 169–232.
- BÖHME 1886: Böhme, Magnus: *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, Leipzig 1886.
- BRAUN/GUGERLI 1993: Braun, Rudolf; David Gugerli: *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550–1914*, München 1993.
- CANOVA-GREEN 1999a: Canova-Green, Marie-Claude: *Le Ballet de cour en France*, in: Béhar, Pierre; Watanabe-O’Kelly, Helen (Hg.): *Spectaculum Europaeum (1580–1750) Theatre and spectacle in Europe (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 31)*, Wiesbaden 1999, S. 485–512.
- CANOVA-GREEN 1999b, Canova-Green, Marie-Claude: *The English court masque*, in: Ebd., S. 523–546.
- DAHMS/SCHROEDTER 1998: Dahms, Sibylle; Schroedter, Stephanie (Hg.): *Tanz und Bewegung in der barocken Oper*, Innsbruck 1996.
- DESGRAVES 1985: Desgraves, Louis: *Répertoire des programmes des pièces de théâtre jouées dans les collèges en France (1601–1700)*, Genf 1986.
- DUDOK 1983: Dudok, Gerard: *Inigo-Jones and the Masque*, in: *Neophilologus* 4/1919, S. 52–72.
- DUROSOIR 2004: Durosoir, Georgie: *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou Les fantaisies et les splendeurs du Baroque*, Genf 2004.
- FISCHER-LICHTE 2007: Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*, Bd. 2, *Vom »künstlichen« zum »natürlichen« Zeichen*, Theater des Barock und der Aufklärung, 5. Auflage, Tübingen 2007.
- FRANKO 1993: Franko, Mark: *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge 1993.

- FREY 1923: Frey, Dagobert: Johann Bernhard Fischer von Erlach. Eine Studie über seine Stellung bei der Entwicklung der Wiener Pallastfassade, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1/1923, S. 93–214.
- HITCHCOCK 1996: Hitchcock, H. Wiley (Hg.): Marc-Antoine Charpentier: Œuvres complètes, 1: Meslanges autographes, Bd. 7, Facsimilé du manuscrit Paris, Bibliothèque Nationale, Rés. Vm1 259, Paris 1996.
- JESCHKE 1996: Jeschke, Claudia: Körperkonzepte des Barock – Inszenierungen des Körpers und durch den Körper, in: Dahms, Sibylle; Schroedter, Stephanie (Hg.): Tanz und Bewegung in der barocken Oper Innsbruck 1996, S. 85–106.
- JOHNSON 1994: Johnson, Anthony W.: Ben Jonson: Poetry and Architecture, Oxford 1994.
- JONES-DAVIES 1967: Jones-Davies, Marie Therese: Inigo Jones, Ben Jonson et Le Masque, Paris 1967.
- KRUFFT 1985: Krufft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie, München 1985.
- LEHNER 1987: Lehner, Dorothea: Architektur und Natur. Zur Problematik des ›Imitatio-Naturae-Ideals‹ in der französischen Architektur des 18. Jahrhunderts 1987.
- LIECHTENHAN 1998: Liechtenhan, Rudolf: Marie Sallé – die Entwicklung und Aufführung des Handlungsballetts bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, in: Marx, Hans Joachim (Hg.): Beiträge zur Musik des Barock, Tanz-Oper-Oratorium, Karlsruhe 1998, S. 79–86.
- MATHER 1987: Mather, Betty B.: Dance Rhythms of the French Baroque, Bloomington u. a. 1987.
- MOELANTS 2011: Moelants, Dirk: The Performance of Notes Inégales: The Influence of Tempo, Musical Structure, and Individual Performance Style on Expressive Timing, in: Music Perception: An Interdisciplinary Journal 28/2011, S. 449–460.
- MOUREY 2013: Mourey, Marie-Thérèse: Der Körper als Medium höfischer Kommunikation am Beispiel des Hofballetts, in: Daphnis 42/2013, S. 491–513.
- ORRELL 1985: Orrell, John: The theatres of Inigo Jones and John Webb, Cambridge 1985.
- PERL 1998: Perl, Helmuth: Rhythmische Phrasierung in der Musik des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Aufführungspraxis, 2. verbesserte Neuausgabe, Wilhelmshaven 1998.
- RANUM 1986: Ranum, Patricia: Audible rhetoric and mute rhetoric: the 17th-century French sarabande, in: Early music 14/1986, S. 22–39.
- SACHS 1933: Sachs, Curt: Eine Weltgeschichte des Tanzes, Berlin 1933.
- SACHS 1946: Sachs, Curt: The Commonwealth of Art. Style in the fine Arts Music and the Dance, New York 1946.
- SAFTIEN 1994: Saftien, Volker: Ars saltandi. Der europäische Gesellschaftstanz im Zeitalter der Renaissance und des Barock, Hildesheim 1994.

- SCHARRER 2014: Scharrer, Margret: Zur Rezeption des französischen Musiktheaters an deutschen Residenzen im ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhundert (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 16), Sinzig 2014.
- SCHROEDTER 2004: Schroedter, Stephanie: Vom »Affect« zur »Action«. Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action (= Tanzforschungen, Bd. 5), Würzburg 2004.
- SCHULZE 2011: Schulze, Hendrik: Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs. XIV: Kosmologie, Identität und Ritual, Hildesheim 2012.
- SIMPSON/BELL 1924: Simpson, Percy; Bell, K. G.: Designs by Inigo Jones for masques and plays at court, Oxford 1924.
- SMART 1999: Sara Smart, Ballet in the Empire, in: Béhar, Pierre; Watanabe-O’Kelly, Helen (Hg.): Spectaculum Europaeum (1580–1750). Theatre and spectacle in Europe (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 31), Wiesbaden 1999, S. 547–570.
- STOCKS 2000: Stocks, Daniela: Die Disziplinierung von Musik und Tanz: die Entwicklung von Musik und Tanz im Verhältnis zu Ordnungsprinzipien christlich-abendländischer Gesellschaft, Opladen 2000.
- WOITAS 1996: Woitas, Monika: Das ›aufgeklärte‹ Ballett oder Aspekte einer ästhetisch-dramaturgischen Kontroverse zu Beginn des 18. Jahrhunderts, in: Dahms, Sibylle; Schroedter, Stephanie (Hg.): Tanz und Bewegung in der barocken Oper, Innsbruck 1996, S. 67–84.
- ZIMMERMANN 2014: Zimmermann, Friederike: »Mensch und Kunstfigur«: Oskar Schlemmers intermediale Programmatik (= Rombach-Wissenschaften, Reihe Cultura Bd. 44), 2. überarbeitete Auflage, Freiburg im Breisgau 2014.

Quellen

- ANTON ULRICH 1659: Anton Ulrich, Orpheus aus Thracien, Wolfenbüttel 1659.
- BEAUCHAMPS 1735: Beauchamps, Pierre-François Godard de: Recherches sur les théâtres de France: depuis l’année onze cent soixante-un jusques à présent, Paris 1735.
- BEHR 1703: Behr, Samuel Rudolf: Anderer Theil der Tantz Kunst/oder ausgesiebete Grillen, Leipzig 1703.
- BRESSAND 1694: Bressand, Friedrich Christian: Saltzthalischer Mayen-Schluß, Wolfenbüttel 1694.
- FEUILLET 1700: Feuillet, Raoul Auger, Chorégraphie ou l’art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs, Paris 1700.
- GOETHE 1985: Goethe, Johann Wolfgang von: Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen: Schriften zur bildenden Kunst, Bd. 1, Berlin 1985.

- LA BARRE 1700: La Barre, Michel de: *Le Triomphe des arts, ballet mis en musique par le sieur de La Barre, Livre troisième*, Paris 1700.
- PASCH 1707: Pasch, Johann: *Beschreibung wahrer Tanz-Kunst*, Frankfurt am Main 1707.
- RAMEAU 1725a: Rameau, Pierre: *Le Maitre à danser*, Paris 1725.
- RAMEAU 1725b: Rameau, Pierre: *Abrégé de la nouvelle méthode*, Paris 1725.
- TAUBERT 1717: Taubert, Gottfried: *Rechtschaffender Tantzmeister oder gründliche Erklärung der Frantzösischen Tantz-Kunst*, Leipzig 1717.
- TOMLINSON 1724: Tomlinson, Kellon: *The art of dancing*, London 1724.
- WEAVER 1706: Weaver, John: *Orchesography or the Art of Dancing by Characters and Demonstrative Figures*, London 1706.
- WEAVER 1721: Weaver, John: *Anatomical and Mechanical lectures upon Dancing*, London 1721.